

LA NOCHE SE MUEVE. LA ADAPTACIÓN EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO

José A. PÉREZ BOWIE (ed.)

(Madrid: Los Libros de la Catarata, 2013, 334 págs.)

Pese a la temprana advertencia de Jean Epstein sobre la inseparabilidad entre arte e industria cinematográfica —célebre es su metáfora de los dos hermanos siameses unidos por el vientre y separados por el corazón (1926, 335)—, el estudio de las relaciones entre literatura y cine se ha centrado mayoritariamente en los procesos de transposición y simetrías entre los dos lenguajes artísticos, prestando escasa o nula atención a las interferencias, en el proceso de adaptación, del componente industrial del cine, de su sistema de producción y circulación. En la última década del siglo xx no han faltado los esfuerzos para ampliar el alcance de este estudio también en relación con otros fenómenos artísticos y el análisis de la adaptación ha acabado sumando las propuestas teóricas maduras en el ámbito de la teoría de los polisistemas, la teoría de la traducción, la estética de la recepción, y el último, pero no menos sustancial, el aporte teórico de los estudios culturales. Ejemplo de ello son los trabajos de Francis Vanoye (1989), Patrick Catrysse (1992), Michel Serceau (1999) y Robert Stam (2005), entre muchos otros, que combinan, con más o menos acierto, el análisis de los procesos de reescritura con la reflexión acerca de la manera en la que las adaptaciones se inscriben en los sistemas culturales e históricos.

El volumen que reseñamos ahonda en esta línea de renovación de los estudios sobre la adaptación y adiciona a las propuestas mencionadas una atención hacia dos factores determinantes: el rol del mercado, entendido como circuito de producción y circulación, y la función de la crítica en la elaboración de una teoría de la valoración del cine así como en la redefinición de su historia. A la luz de los estudios presentados en el volumen editado por Pérez Bowie ambos elementos funcionan como fuerzas productivas, como las definió Raymond Williams (1977), que, junto a la política y la recepción, intervienen sobre el proceso de creación del artefacto y no solo sobre su valoración como objeto estético, según la bien conocida distinción establecida por Mukarovski en 1936.

La lectura del volumen *La noche se mueve...* muestra que la reflexión sobre los diversos grados de «impurezas» del cine para con la literatura nunca puede circunscribirse al ámbito puramente artístico, sino que convoca inevitablemente razones de orden político (censura), económico (el mercado y los circuitos de distribución), crítico (la recepción y el juicio de valor). Y cualquier análisis que pretenda dar cuenta de esas complejas imbricaciones, y no solo en el caso del cine pre-moderno y moderno, está en un cierto modo obligado a recurrir a la materia clásica de historización: los cambios políticos, económicos y sus repercusiones sociales.

La reconstrucción del paisaje cinematográfico del tardofranquismo —sus poéticas, prácticas y sus discursos teóricos— constituye, además, un desafío espinoso (y por ello ineludible) para la crítica contemporánea. Espinoso por dos razones: una, de carácter histórico-político que tiene que ver con la memoria misma de aquel período; la otra, vinculada a la historia y al papel de la crítica cinematográfica, que justo en aquellos años abandona su dimensión descriptiva para convertirse en el lugar de la teoría fílmica, donde se debaten y establecen los principios que fundamentan la naturaleza y el funcionamiento estéticos del fenómeno cinematográfico.

A propósito de la primera de las dos razones mencionadas, vale la pena recordar que hace ya algunos años Sánchez-Biosca (2006) ha señalado que un cierto cine de los noventa y las series de televisión (*Cuéntame*, por ejemplo) se han encargado de imponer una memoria colectiva del tardofranquismo, asentada no en la reconstrucción de los hechos sino en una suerte de «alucinación de continuidad» con el presente. Una memoria que, incidiendo en lo afectivo y lo nostálgico, vuelve «impertinente» cualquier intento de análisis histórico (2006: 65-84).

En lo que respecta a la segunda razón, cabe mencionar que junto a un estándar memorialístico de la sociedad del tardofranquismo, existe también una memoria crítica consolidada del cine de aquellos años, no solo del Nuevo Cine Español, que, como recuerda González-García (95) en el volumen que reseñamos, ha sido reducido por los debates de aquellos años a una «operación propagandística», sino también de otras formas, tendencias, disidencias, figuras dispares cuya heterogeneidad ha sido simplificada en la dicotomía escapismo-compromiso. Solo recientemente, autores como Zunzunegui (2005) han apuntado a la necesidad de repensar el cine de aquellas décadas, más allá del Nuevo Cine Español, sin renegar de sus imperfecciones, pero también sin dejar de contextualizarlas.

Las fundamentales aportaciones de Zunzunegui, evocadas en el volumen, funcionan, en efecto, como una premisa a este estudio de la adaptación en aquellos años. Los autores de *La noche se mueve...* comparten con el autor de *Los felices sesenta* la voluntad de poner en tela de juicio algunos tópicos consolidados sobre aquel cine, en particular acerca de su relación con la literatura, los mecanismos clásicos de narración y el modo de representación (tanto el institucional como el moderno).

Los autores de los diversos capítulos rehúsan, y en esto reside uno de sus méritos, toda reducción simplificadora de la dimensión heterogénea y problemática del cine en el tardofranquismo; más bien diríamos que hacen de esta heterogeneidad y complejidad el objeto mismo de su estudio. No se trata de ofrecer al lector una nueva nomenclatura para un viejo repertorio sino de ahondar en las dificultades que dicho repertorio ha planteado y plantea a toda sistemática. En este sentido, el abundante aparato crítico, la multiplicidad de las aportaciones y la ausencia de unas conclusiones al volumen se pueden leer como la expresión de una voluntad de dejar abierto el debate, histórico y riguroso, sobre un momento del cine y la sociedad española que han sido reabsorbidos, con demasiada prisa y sin solución de continuidad, en los discursos críticos de la transición.

El primer capítulo del volumen (a cargo de Pérez Bowie) se ubica en el cruce de dos perspectivas, la historia y la crítica, y proporciona al lector contemporáneo una gran cantidad de documentos procedentes de las revistas de cine de aquellos años (*Nuestro Cine*, *Film Ideal*, *Cine para leer*, *Imagen y sonido*, *Cinestudio*, *Reseña*, entre otras) contrastando el juicio de valor de la crítica cinematográfica de entonces con las revisiones posteriores.

El capítulo ofrece una pormenorizada exposición de cómo, tanto en las revistas afines a las propuestas bazinianas (en particular *Film Ideal*) como

en las más cercanas a las posiciones del realismo crítico de Aristarco (*Nuestro Cine*), el debate acerca de la noción de realismo, escritura cinematográfica, estilo y modos de representación, no atañe solo a las poéticas miméticas o expresivas de los autores, ni solo a las relaciones entre el cine y la realidad social y política, sino que es la ocasión para replantear, desde aquellas páginas, la posición del arte cinematográfico español con respecto a las renovaciones consolidadas en los ambientes artísticos europeos.

Asimismo, las intervenciones de diversos protagonistas de la cultura literaria y fílmica recogidas por el autor (los directores, desde Martín Patino a Víctor Erice, los críticos, desde Román Gubern a Ramón Font, los escritores, desde Ramón/Terenci Moix a Carmen Laforet, y muchos otros) revelan que, a finales de los sesenta, la oposición entre cine realista y cine literario se ha vuelto insuficiente para dar cuenta de la renovación de las formas de narración propuesta tanto desde el cine como desde la literatura porque, como señala el mismo Pérez Bowie, «la narración literaria había abierto recientemente nuevas vías de aproximación a lo real que podían ser exploradas con provecho por la narración cinematográficas» (27) y viceversa.

En los años sesenta, así lo testimonian las numerosas fuentes recogidas en este volumen, el discurso teórico en torno a la adaptación ya no se limita al estudio de los procesos de transferibilidad de un medio a otro. La defensa baziniana de un cine impuro —cuya formulación se remonta a los años 1951 y 1952—, las relación entre escritores y cineastas en el ámbito de la *Nouvelle Vague* y los neorealismos italianos (hubo más de uno y cada uno tuvo sus escritores) habían demostrado que la presencia de la literatura en el cine no se traducían necesariamente en un perjuicio para la creación visual. Los debates críticos de las revistas españolas aprovechan la ocasión proporcionada por las adaptaciones para interrogar no tanto el recurso a las obras literarias cuanto el recurso a las nociones de la crítica literaria para dar cuenta del fenómeno cinematográfico. En efecto, el material que ofrece este capítulo es esencial para poder estudiar la gestación, en aquellos años, de la crítica cinematográfica española de los ochenta y noventa, así como su relación con los discursos críticos internacionales.

El resultado de la investigación de Pérez Bowie es una magnífica cartografía de la posición del cine en los años del tardofranquismo, y no solo en su relación con la literatura. En ella se recogen las principales noticias críticas sobre la producción de los cineastas españoles del momento, sin dejar de mencionar también los contextos en que surgieron y se precisaron tanto las propuestas poéticas como la sistemática teórica del cine moderno.

Los capítulos que siguen constituyen en parte una explicación razonada, sino del fracaso, por lo menos de la implosión de aquel cine. Una implosión determinada por razones de orden político (la censura), por las erróneas políticas de mercado y distribución, y no por último por una cierta indiferencia de la crítica ocupada en su constitución en discurso autónomo y tal vez excesivamente atenta a la producción extranjera.

Las páginas de este volumen revelan que mientras la crítica cinematográfica debatía nociones que se volverán fundamentales en la teoría del cine (las ya mencionadas nociones de realismo, escritura cinematográfica, política de los autores y estilo), desde el campo de la creación, la práctica de los cineastas no dejaba de explorar hibridaciones más o menos afortunadas. Los estudios que componen el volumen presentan al lector contemporáneo estos intentos de renovación, entre los que se hallan la relectura de la tragedia clásica en el formato moderno del *spaghetti-western* (*Fedra West*, 1968) analizada por Javier Voces Fernández (299-317), las reescrituras nada reverenciales de los clásicos nacionales como el *Quijote*, estudiadas por Pedro Javier Pardo García (181-227), los intentos de esquivar la censura sometiendo el plano a unas torsiones anti-escópicas, como muestra el estudio semiótico de Manuel González de Ávila (152-180) sobre *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), y finalmente las recepción por parte del cine español de los estilemas del cine negro norteamericano en películas como *Los golfos* (Carlos Saura, 1958) y *Young Sánchez* (Mario Camus, 1964), entre las otras analizadas por Javier Sánchez Zapatero (256-298).

Este tímido experimentalismo y sus tanteos —a esto parece apuntar el conjunto de los estudios recogidos en *La noche se mueve...*— requerían categorías y comprensiones específicas del fenómeno cinematográfico español y no una simple aplicación de la sistemática de categorías maduras en el ámbito internacional. Al contrario, en el panorama trazado por los autores, el cine nacional parece debatirse, por un lado, con su «hermano enemigo» (la industria de Epstein) y sus precipitados cálculos mercantiles, y por el otro, con una crítica que calibra sus juicios de valor sobre un contexto ajeno en el cual predominan las propuestas franceses e italianas. En particular, como señala Daniel Sánchez-Sala en su aportación, el cine de Antonioni «fue unidad de medida para calcular calidades en la cinematografía española» (250). Y no es irrelevante, para con su papel en el realismo del cine español, el hecho de que, en la obra de este cineasta, las clases populares del neorrealismo zavattiniano hayan sido suplantadas por una refinada burguesía y la vocación representacional de aquel susti-

tuida por el análisis psicológico, o por lo que se llamó, con el plácet del autor, «neorrealismo interior» (244).

Otro de los méritos del volumen reside en el constante ejercicio de crítica comparada entre las diversas recepciones que merecieron las adaptaciones nacionales y extranjeras. En particular, los estudios muestran que la recepción de algunas célebres adaptaciones internacionales (por cineastas como Visconti, Kozintsev, Welles y Pasolini, entre otros) agudizó la tensión entre las prácticas de adaptación nacional y las novedosas soluciones estéticas que provenían del extranjero, tanto en el ámbito de la adaptación narrativa como de la teatral. La crítica cinematográfica quiso ver en esta mediocridad nacional una cierta indulgencia artística y un dominio de la razón de estado; no obstante, también en este caso, los autores del volumen invitan al lector a tener en cuenta además las razones de mercado. En general, según defiende Fernando González-García, el cine peninsular, tanto el de adaptación como el de la nueva ola española, llegó tarde y no solo en sentido artístico. Las tijeras de la censura intervinieron pesadamente en este retraso; sin embargo, propone el autor, hubo otros factores: la sobreproducción europea, los problemas de distribución y exhibición, el escaso entusiasmo del público por los intentos realistas y las rupturas formales, así como «el desprecio con que tanto el poder como la intelectualidad disidente veían estos productos» (119-121). Así que la sospecha por parte del poder, el castigo de la taquilla y el desdén de la crítica deberían ser también parte del estudio crítico.

Los intereses políticos y las razones de taquillas explican, al contrario, el triunfo del neorrealismo rosado, tanto en Italia como en España. Como muestran los estudios de Micciché, su capacidad de restauración de la mirada pasiva y su poder sedante de las tensiones políticas no fueron ajenas al triunfo de este cine. María Teresa García-Abad García compara los éxitos italianos con las adaptaciones de las obras de Alfonso Paso en España y explica cómo la saga, empezada por Comencini con *Pan, amor y fantasía* (1953), no tardó en cosechar admiradores dentro de las jerarquías políticas y emuladores en el sistema industrial nacional. La autora recuerda que la buena acogida internacional de la obra de Comencini «sanciona desde amplios sectores de la crítica oficialista el giro experimentado por el cine neorrealista hacia formulas alejadas del compromiso social» (133) y, añadimos, soluciones narrativas que si no devuelven las clases populares a la deseada mansedumbre por lo menos neutralizan sus turbulencias.

Paradójicamente, será el cine negro el que rescatará las preocupaciones sociales del primer neorrealismo. El riguroso y exhaustivo estudio de Javier Sánchez Zapatero demuestra que una vez eclipsadas las denuncias del cine neorrealista (a las que el cine español no llegó a tiempo) fue el cine negro el que tomó el relevo. Desde los márgenes del género y de forma muy sesgada, este cine se encargó de hacer ver (como ocurre en películas como *Los golfos* o *A tiro limpio*) que frente a la España oficial del régimen «existía, oculto, todo un submundo de marginación, delincuencia, violencia» (272). No fue este el cometido de todo el cine negro y el autor del estudio da razones de la oscilación del género español entre «el aleccionador mensaje oficialista y la disidencia crítica» (292). Cabe también destacar que, desde el punto de vista de la relación específica entre textos literarios y representación cinematográfica, el estudio de Sánchez Zapatero ofrece además un muy detallado análisis de la singular relación que se dio en el cine negro español con respecto a la literatura del género. Al revés de lo que ocurrió en Estados Unidos, en España las referencias hipotextuales e intertextuales del género negro procedían de la tradición de cine negro norteamericano y no de la literatura —que por razones políticas (que el estudio ilustra) circulaba con mayor dificultad en los mercados nacionales (274)— y fue desde este medio que «retornaron» a la literatura española del género.

Este último dato nos permite regresar a nuestro punto de origen, o sea a la dimensión confusa y no exenta de contradicciones de este momento así como a los diversos «efectos de retorno» entre literatura y modernidad cinematográfica. Los modos de intersección entre lenguajes artísticos maduran y se practican también en relación con las instituciones económicas, las políticas y las formas de recepción social que producen apoyos y resistencias determinantes. Ni el circuito del cine, ni el de la literatura constan solo de la creación, sino de un medio cultural complejo y, como apunta el volumen *La noche se mueve...*, compete a la crítica contemporánea dar cuenta de esta complejidad.

Annalisa Mirizio
Universitat de Barcelona

